

Смирнов А.В.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОБЛЕМЫ ЗНАКА И СМЫСЛА

Прежде чем приступить к рассмотрению имеющихся у Питера Гринуэя воззрений на некоторые проблемы восприятия и интерпретации, мне бы хотелось остановиться на проблеме сюжета художественного произведения. Проблема, собственно, заключается в том, чтобы определить ту границу, после которой мы можем сказать, что данное произведение (в том числе кинематографическое) имеет сюжет, а некое другое такового не имеет. Дело в том, что на наш взгляд всегда находятся произведения (и не только в кинематографе), об отсутствии сюжета в которых мы уверенно заявляем, не говоря уже о возможности характеристики сюжета, естественно, при его несомненном присутствии, как оригинального, избитого, лихо закрученного и т.д. Все это дает возможность говорить о наличии некоторой определенности, существование которой отделимо и отделено от бытия текста как такового, и по своему статусу схожей со смыслом данного произведения (бытия). Отнеся некоторый фильм к сюжетному кинематографу, я говорю о возможности прослеживания, выделения, обсуждения новых смыслов, сюжетом, однако, не предусмотренных, но выявляющихся даже при самом поверхностном анализе. И поскольку в данном фильме есть нечто, позволяющее выделить его из бытовых фильмов о коллизиях смыслополагания в любовных отношениях, вследствие чего дальнейшему разговору следовало бы придать название «Текст, бытие, смысл и его усвоение», делая его изоморфным названию фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник».

Выделим одну из проблем, затронутых в фильме, и попытаемся поговорить, для начала, о наличии и различии буквального и метафорического (переносного) смысла воспринимаемого человеком бытия. Именно с такими смыслами и имеют дело герои фильма. Вспомним слова Вора: «Французская революция была проглочена Наполеоном». Вспомним также эпизод, в котором выясняется, что принуждение к восприятию и усвоению буквального смысла написанного (но не прочитанного) оказывается смертельным в прямом и переносном смысле. Итак, «Французская революция была «проглочена» Наполеоном», – говорит Вор. «Французская революция» была проглочена Любовником – показывает нам автор. Для Гринуэя и, может быть, для нас интересен вопрос, какое из этих высказываний обладает большим бытийственным статусом, и за счет чего это различие в статусе имеет место. Это одна из точек входа в контекст различения буквального и метафорического смыслов. Этот контекст задается и местом действия – рестораном, т.е. учреждением, где совершенно бессмысленному процессу отождествления с бытием придается смысл эстетизированного вкушания гастрономических изысков, а меню оформляется как театральная программа. (Следует, правда, отметить, что и сам процесс просмотра практически каждого из фильмов Гринуэя подобен посещению ресторана, поскольку даже невзыскательная история любовного треугольника оказывается нагруженной немислимыми семиотическими коннотациями и эстетским снобизмом, в пользу чего говорит хотя бы тот факт, что все костюмы, начиная с вечерних туалетов и заканчивая, очевидно, поварскими колпаками, сконструированы известным «кулинаром» «от» couture Жан-Полем Готье).

На наш взгляд, Питер Гринуэй пытается продемонстрировать нам следующее свое предположение: нет такого метафорического высказывания, смысл которого не мог бы реализоваться буквально. Выводов из этого предположения можно сделать несколько:

— язык не имеет никакого отношения к бытию (кроме как в случае непосредственного его (языка) усвоения под каким-либо соусом в отварном виде или в качестве вспомогательного инструмента при пережевывании. Кстати, в этом случае особую актуальность приобретает проблема перевода как перехода от одного языка к другому, от усваиваемого к усваивающему). В пользу этого предположения говорит эпизод первой встречи же Жены и Любовника, когда их долгий обмен взглядами сопровождается речевым потоком Вора, создающим текстуальный фон для деятельности, способной иметь какой-либо смысл. Этот эпизод поясняет мнение режиссера по поводу того, что быть носителем языка вовсе недостаточно для обладания бытием, а все на что способен данный носитель – это способность организовывать либо собственные, либо, скорее всего, принадлежащие Другому речевые потоки, в той или иной степени это бытие сопровождающие

— процесс восприятия неотделим от процесса метафоризации. Процесс восприятия, как процесс уестествления смысла (либо придания бытийственности последнему), неотделим от процесса порождения новых смыслов, называемых также коннотациями. Наиболее интересным представляется вопрос, имеется ли первичный, так называемый буквальный смысл, на который и «наращиваются» все последующие коннотации, маскируя его. И действительно, вопрос оказывается весьма важным, поскольку если такой первичный смысл существует, то почему первичен именно он, или же как воспринимаются вторичные смыслы, если путь их восприятия отличен от уестествления или буквализации, кроме того, необходимо решить вопрос о методе выбора смысла для первоочередного уестествления. И точка зрения Гринуэя состоит, на мой взгляд, в том, что любой смысл можно принять за буквальный, или, иными словами, декларируется равноправность всех смыслов при их оторванности от бытия, осуществляемой в языке и в культуре в целом. Осмелимся утверждать, что данная точка зрения характерна для того, что может быть названо постмодернистским искусством, или более конкретно, семиотическим кинематографом.

В одной из лекций М. Мамардашвили о М. Прусте встречается примерно такое определение: «Культура – это попытка осмыслить сказанное». Перефразируя классика применительно к кинематографическому тексту

Гринуэя, скажем так: «Культура – это попытка почувствовать вкус съеденного». Говоря, что «набивая рот, ты всего-навсего питаешь природную канализацию», автор выступает против попыток придания смысла бытийственному отношению с реальностью, но главный пафос фильма заключается в ироническом отношении к приданию статуса онтологического какому-либо смыслу, иными словами, против того процесса, который Р. Барт охарактеризовал как термин «мифологизация».

Гринуэй, кроме всего прочего, пытается показать, насколько опасна мифологизация, приводящая к разрушению самой культуры, порождающей мифы, т.е. смыслы, принимаемые за бытие. О том, что подобная деятельность характерна для сознания, ведется речь в разговоре о том, как устанавливаются цены на блюда, когда выясняется, что самые высокие цены назначаются на все черное, поскольку «людям нравится мысль о том, что они едят смерть». Это самый дорогой миф, поскольку смерть, в силу ее трансцендентности, принимается за самое смыслонаполненное бытие. Это очень дорого – уестествить недоступный тебе абсолютный смысл в форме его знака. Поедая знак смерти («черное»), ты стараешься продлить себе жизнь, не задумываясь об эффективности и последствиях подобной деятельности. Самым неожиданным результатом привычки к неразборчивому смыслоупотреблению оказывается невозможность предугадать наличие иных возможных смыслов, проявляющееся в реальной опасности быть понятым в буквальном смысле каким-либо другим сознанием, имеющим относительно скромный набор интерпретаций, но располагающим сильными интерпретирующими возможностями (то есть попросту быть съеденным, что собственно, и произошло как с героем данного фильма, так и с героями некоторых других лент. Подобный случай, кстати, рассматривается в фильме М. Феррери «До чего же хороши эти белые», где выясняется, что главная польза от благотворительности заключается в возможности съесть участников миссии по оказанию гуманитарной помощи).

Существование в мире смыслов имеет различные модусы. Вор существует в одном из таких модусов – модусе нехватки бытия, компенсируемой избыточной речевой деятельностью. Именно из-за этой нехватки он и осуществляет свою деятельность – непрерывно и беспрестанно говорит, т.е. принуждает к восприятию смыслов и заставляет всех существовать в его поле интерпретации. Это главное содержание его деятельности – навязывать свой способ интерпретации (т.е. вкус). Мы видим, что он заставляет всех есть так, как он хочет, говорить так, как ему нравится, понимать так, как он требует. На самом же деле он не может ничего, поскольку не может главного – обладать своей собственной женой. Об этом жена так и говорит любовнику: «Он не интересовался самим сексом, у него были для этого зубная щетка, деревянная ложка, пластмассовая трубка и винная бутылка». Именно из-за того, что способ и степень обладания женщиной оказываются одинаковыми, всякое упоминание о гинекологах оказывается для Вора непереносимым. Не имея возможности вступить в бытийственное отношение с реальностью, сознание пытается присвоить себе право устанавливать и использовать знаковую форму отношения с нею. Эта знаковая форма отныне признается единственной реально существующей, знаковая реальность навязывается всем в качестве бытийственной, а смысл, во-первых, принимается за бытие, и, во-вторых, за него выдается.

Итак, недостаток бытия компенсируется избыточностью смысла или, что то же самое, текстуализацией. Не претендуя на новизну данной мысли, все же хочется отметить оригинальный метод ее демонстрации в кинематографе и в искусстве вообще, поскольку оно редко спускалось с высот возвышенного до проблем восприятия как такового.

Существует, однако, еще один модус существования в мире смыслов, связанный с уестествлением лишь смыслов, данных как смыслов, смыслов, созданных ранее. Это существование в мире текстов, книг, где смысл принимается за бытие не в силу нехватки последнего, а в силу некоторых других причин. Гринуэй прямо этих причин не называет, оставляя нам некоторую свободу интерпретации. Не исключено, что одной из таких причин является чрезмерная открытость сознания для придания воспринимаемому бытию слишком большого набора смыслов, предлагаемых культурной практикой, что приводит к определенному неприятию в отношении к некоторым из этих смыслов, проявляющемуся в форме отказа воспринимать определенную брутальность разнообразных телесных референций. Иными словами, бытие, рассматриваемое как чрезмерно нагруженное негативными смыслами, вынуждает сознание отказаться от восприятия бытия в неизбежно негативном аспекте и перейти к поискам если не «лучшего» бытия, то по крайней мере к поискам лучших смыслов, не нагруженных непосредственной бытийственностью, т.е. текстов. Это модус существования библиотекаря, предпочитающего жить с книгами, хотя и способного к реальному «со-бытию» с Женой Вора, т.е. к существованию в качестве Любовника. Существование библиотекаря привлекательно возможностью распоряжения и извлечения неограниченного количества тщательно переплетенных и аккуратно расставленных смыслов, но, правда, до тех пор, пока уестествление этих смыслов не окажется неудобоваримым в прямом (как в фильме) или в переносном смысле этого слова. В данном модусе существования бытие также отсутствует, но не в форме нехватки, а в форме отрицания последнего.

Однако отказ от бытия как от материи для придания смысла может привести, как мы уже отмечали, к тому, что отдельные элементы реальности начнут придавать смысл самому отказывающемуся, причем, как замечено выше, совершенно не тот, который он (отказывающийся) придает самому себе.

Таким образом, текст, порожденный первоначально как инструмент для экспликации смысла, применяемого к бытию, приобретает самостоятельное существование. Он соблазняет извлекать смыслы

безотносительно бытия, но лишь согласно пожеланиям его читающего. Справедливости ради следует отметить, что соблазн бытия, обещающий к соучастию в последнем, а на деле предлагающий создать лишь очередной фрагмент текстуальной реальности, все-таки иногда оказывается сильнее соблазна текста, честно обещающего лишь набор собственных смыслов, поскольку может показаться, что смыслы, предлагаемые бытием, привлекательнее смыслов, извлекаемых из текста. Это, будет уместно заметить, и является одним из мифов бытия. Опыт попытки перехода от понимания смысла текста к деятельности придания смысла бытию оказывается, как правило, весьма печальным вследствие чрезмерной перегруженности сознания устойчивыми смыслами, или мифами, текста, которые, следует отметить, отличаются от мифов бытия. Сущность этого отличия может заключаться в том, что несмотря на существование всякого мифа в форме текста, миф бытия пытается навязать несуществующий смысл лишь бытию, в то время как миф текста пытается точно такой же несуществующий смысл навязать тексту, либо даже выдать текст за само бытие. Иными словами, уестествляя бытие в форме женщины, следует не представлять себя в вершине любовного треугольника или, хуже того, на вершине блаженства, но думать о том, что кухня не лучшее место для якобы непосредственного общения.

Приведем еще один пример рассмотрения отношения бытия и смысла в современном киноискусстве в интерпретации С. Кубрика (фильм «Широко закрытые глаза»). Испытываемая героями фрустрация происходит от сознаваемой невозможности понять и пережить смысл преследующих их страстей. Последствия этого тяжелы: не удастся пожелать и не удастся получить удовольствие. Сопровождающий бытие смысл оказывается не адекватным ожидаемому. Проблематика фильма проста: как получить удовольствие, поиском ответа именно на этот вопрос и занимаются главные герои в течение всего фильма. Но возможное удовольствие оказывается чрезмерно перегруженным паразитными смысловыми коннотациями: семейными отношениями, ревностью, социальными факторами, боязнью СПИДа, страхом перед возможностью педофилии. Смысл накладывает запрет на удовольствие от бытия, предлагая лишь некоторые возможные виды из списка дозволенных утех. Именно поэтому лучшее название для комментария к данному сюжету: «Важна сам процесс или Что такое семейные ценности». Самым печальным является то, что данный фильм оказался излишне перегруженным мифологемами, типичными для современной культурной ситуации. То, что должно было бы вызвать ужас вызывает сочувствие и жалость. Наибольшее сочувствие вызывает тесная компания достойнейших людей, которым приходится прибегать к немислимым ухищрениям с единственной целью – получить желанное удовольствие, которого возможно достичь лишь перестав быть собой: отрекшись от имени, скрыв свое лицо, то есть перестав приписывать себе излишние смыслы, удобные в тех или иных ситуациях, но совершенно неуместные при получении удовольствия.

Гринуэй преподает нам урок хорошего вкуса, благодаря чему мы с удовольствием смотрим поочередно на разделывание овощей и на раздевание людей, а затем и на разделывание человека. Удовольствие, конечно же, возможно при выполнении важного условия: перестать придавать смысл эстетизируемому предмету, «вынести его за скобки», поставив его вне самого процесса эстетизации, как демонстрации собственного вкуса.

К сожалению, обладать вкусом свойственно не только человеку, но и субъекту, что с одной стороны, угрожает опасностью быть съеденным, а с другой – заставляет воспринимать бытие как хорошо или плохо оформленное, то есть опосредованное некоторым различием хорошего или плохого, прекрасного или уродливого. Подобные различия дают возможность с легкостью воздействовать на восприятие. В самом деле, месть оказывается полностью перенесенной в знаковое отношение. Убив Любовника, Вор ожидает оценивания своего поступка, хотя мести, как таковой, и не произошло, поскольку уже после первых страниц Любовник перестает понимать смысл происходящего, а в этом случае вообще становится непонятной цель мести, точнее же месть вообще перестает быть таковой, перерастая в вульгарное хулиганство в отношении случайных персонажей.

И наоборот, сознание, чрезмерно нагруженное смыслами, оказывается весьма уязвимым по отношению к насилию при навязывании буквального смысла употребленных метафор. Именно поэтому Вор, сгорая пообещав убить и съесть Любовника, убив его, оказывается перед необходимостью его съесть, вопреки своим гастрономическим вкусам. Оказывается, что для отмщения достаточно заставить поступить вопреки своему вкусу: этическому, эстетическому, любому, хотя бы и гастрономическому. И дело не в том, что жареный Любовник обладает плохим вкусом, а в том, что в данном случае к усвоению оказывается непригодным не бытие, а смысл опосредующий усвоение этого бытия.

Гринуэй, похоже, склоняется к той точке зрения, что устойчивые смыслы рано или поздно «мстят», тот есть мешают благополучно усваивать бытие в виде пищи, женщин, искусства, речи и прочих жизненно необходимых элементов реальности, поскольку устойчивость смысла рано или поздно приводит к формированию законченного образа в отличие от знака, существующего согласно принципу дрейфа смысла. Образ в силу своей несущественности оказывается запретной темой для Гринуэя, в этом основное отличие его творчества от феноменологического кинематографа (одним из лучших представителей которого является М. Антониони), поэтому ему несвойственны попытки поиска подлинного смысла вещей, событий и поступков. Все они имеют лишь один смысл, но формальный, а не содержательный: они значат. Бытийственной признается лишь деятельность означивания – телом, словом, жестом; бытие – способность к деятельности означивания, то есть бытие смысла не имеет.

Развитие Питером Гринуэем данного философского сюжета привело к появлению фильма «Записки у изголовья» («The Pillow Book»), по непонятному стечению обстоятельств названного в отечественном

кинопрокате «Интимный дневник». Удивительно, но несмотря на явную несуразность перевода названия и на несоответствие переведенного названия проблематике фильма, он известен большинству зрителей именно так, а не иначе. Заметим также, что в одном из первых упоминаний о данном фильме в отечественной прессе, в качестве варианта перевода было предложено название «Книга-подушка», старающееся максимально исключить всякую возможность дальнейшей интерпретации. В этом фильме прослеживается попытка субъекта соединить бытие и знак в форме иероглифа, нанесенного на тело. Гринуэю хоть и показалась заманчивой идея автора «Записок...» опереться на две устойчивые вещи – литературу и секс, но он все-таки остался верен себе: всякая метафора достойна того, чтобы быть воплощенной, и если сказано, что «любовное письмо должно быть написано на бумаге, которая пахнет как кожа возлюбленного», то эта самая кожа вместе с письмом будет отделена от плоти, демонстрируя тем самым неизбежное отделение текста – от тела, а знака – от бытия. Все сходится: кому-то дороже текст, всего лишь хранящий следы бытия, и этот кто-то снимает кожу со знаками с мертвого тела, а кому-то дороже тело, и именно это вожаемое тело оказывается избранным для означивания и покрывается текстом в наивной попытке доказать, что знак и бытие могут быть неразделимы. Гринуэй предлагает все-таки не путать секс и литературу, несмотря на несомненные способности последних приносить удовольствие, ничуть, тем не менее, не гарантируя одного. Субъективность же склонна впадать в определенного рода ошибку, требуя идеального означивания способности ко всяческим телесным референциям, и наоборот, ожидая от интеллектуально заманчивых семиотических практик экзистенциальной наполненности.

На основании вышеизложенного можно утверждать следующее: главным героем большинства фильмов Гринуэя является знак как форма представления реальности субъектом, что выносит творчество этого режиссера во-первых за пределы той лишь сферы творчества, которая ограничивает себя лишь воспроизведением того или иного сюжета.

(Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РГНФ, № 02-03-18250а)